

LA NOVELA EPISTOLAR EN EL XVIII A TRAVÉS
DE UN EJEMPLO: *LA SERAFINA*,
DE JOSÉ MOR DE FUENTES

JESÚS CÁSEDA TERESA
Universidad de La Rioja

La carta en el XVIII constituyó un vehículo literario, no desconocido para otras épocas, cuya importancia se ha de observar en la relación con un género tradicional, la poesía, y con otro que en España comenzó a desarrollarse tardíamente respecto a Europa: el novelístico. En el primero se cruzaron la vía íntima de las correspondencias «reales» y otra fórmula literaria que pretendía copiar alguna de sus características más propias —naturalidad, tono confesional, marcas estilísticas— cuando se empleaba en las composiciones. Pero en lo segundo, el XVIII dio lugar a uno de sus productos más característicos: la «novela epistolar» que se va desarrollando poco a poco y que desaparece con la llegada del Romanticismo ¹.

Ciertamente, cuando se aborda el estudio del género epistolar en el XVIII, surgen problemas que comienzan con la falta de estudios de conjunto sobre el género o de análisis sobre obras características que emplearan el marco epistolar ² —detalle que suelen

¹ Laurent Versini dice al respecto: «Honnête, sociabilité; le roman épistolaire les exprime, les véhicule, les répand, avec leur disparition au profit d'élans populaires ou de l'individualisme romantique, il disparaît ou se survit». *Le roman épistolaire*, París, P.U.F., 1979, p. 49.

² Los trabajos en España sobre la novela epistolar del XVIII como género son —después de haber investigado su presencia con cuidado— inexistentes. En el caso de la producción francesa, véase Yves Giraud, *Bibliographie de roman épistolaire en France des origines à 1842*, Fribourg, Éditions Universitaires, 1976.

olvidar con relativa frecuencia los investigadores cuando trabajan sobre novelas o poesías y acostumbra a relegar el tema formal a un muy segundo término. Muchas veces, en antologías literarias o en estudios sobre el género³, se incluyen correspondencias reales cuya inclusión puede despertar dudas sobre la legitimidad de este procedimiento. En otras ocasiones se toman aquellos documentos como simples manifestaciones históricas o arqueológicas, e incluso como material de apoyo para la mejor comprensión de las obras literarias del escritor.

La cuestión, en apariencia obvia, tiene mayor importancia de la que habitualmente se le ha dado. La novela epistolar se desarrolla en el siglo XVIII sobre la base de multitud de poemas en forma de «cartas», de escritos que van desde los temas económicos, a los viajes, la explicación pedagógica, etc. La razón de su proliferación ha de buscarse en sus características de «expresión natural»; esto es: el convertirse en cauce válido para el subjetivismo, la confianza, pero a la vez vehículo eficaz tanto para la oratoria como para el estilo *vulgaris*.

La nueva sensibilidad europea que surge en el XVIII da lugar al género de la «novela epistolar», el cual termina por alcanzar su lugar más representativo con las obras sentimentales de Richardson, Rousseau o Goethe. No mereció, sin embargo, un especial interés para los estudiosos teóricos y para las nuevas retóricas del Siglo, de las cuales tan sólo la de Blair⁴ —en lo que yo conozco— le dedica parte de un capítulo. Quizás la respuesta a ello haya que buscarla en la órbita del calificativo de «género frívolo» o «poco

Véase también François Jost, «L'évolution d'un genre: le roman épistolaire», en *Essais de Littérature Comparée*, Fribourg, Éditions Universitaires, 1968, pp. 89-179. Jean Rousset, «Une forme littéraire: le roman par lettres», en *Forme et signification*, Paria, P.U.F., 1962. Véase, para la novela inglesa: Robert A. Day, *Epistolary Fiction before Richardson*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1966. Helen Sard Hughes, *English Epistolary Fiction before "Pamela"*, Chicago, University of Chicago Press, 1923.

³ Ejemplos de este tipo son: *Epistolario español. Colección de cartas de españoles ilustres antiguos y modernos*, edición de Eugenio de Ochoa, Madrid, Atlas, 1945; Francisco Fernández Blasco, *Antología de cartas de amor*, Madrid, Editora Nacional, 1969; Francisco López Estrada, *Antología de epístolas. Cartas selectas de los más famosos autores de la Historia Universal*, Barcelona, Labor, 1961; Ricardo Baeza y Alfonso Reyes, *Literatura epistolar*, Barcelona, Editorial Éxito, 1960.

⁴ «Escritos filosóficos. Diálogos. Cartas. Historias ficticias», en *Sobre la Retórica y las Bellas Letras*, traducción de J. L. Munárriz, Madrid, Oficina de D. Antonio Cruzado, 1798, 4 vols. (Sección XXXIII del vol. II).

serio» con que se definía la novela, circunstancia que impidió que se la tuviese en consideración en las poéticas, más ocupadas por los géneros tradicionales de Aristóteles y Horacio.

Si se ponía la carta en relación con la Retórica, autores como Batteux⁵ la relacionaban de forma muy directa con el «discurso»: igual organización en las partes de la *salutatio*, *captatio*, *benevolentiae*, *narratio*, *petitio* y *conclusio*; común inclusión en los géneros deliberativo, judicial y demostrativo. Ahora bien, la novela epistolar aspiraba a ser una «conversación escrita», arte de conversación o mensaje de civilidad. Puede decirse que en este género se logró un doble efecto artístico: no sólo se hacía literatura sobre asuntos en apariencia intrascendentes de la vida, sino que además el mismo marco de conversación quedaba «literaturizado». Se trataba, en definitiva, de un doble juego de contraposiciones: vidas deliberadamente cercanas a formas reales, pero encarnadas en personajes literarios; y, a su vez, presencia de un cerco literario sobre un modelo real bien conocido por los lectores de la época.

El género epistolar tenía otras virtudes no menos singulares. Blair señalaba que «parece a primera vista de una extensión indefinida porque no hay asunto alguno, sobre el cual no se puedan comunicar al público, los pensamientos en forma de carta»⁶. Ello lo hacía válido como instrumento para cualquier tema y, en el caso de la novela, permitía que se prolongara interminablemente con la simple adición de unidades. En ello debió de pensar Mor cuando iba ofreciendo sucesivas ampliaciones de su novela *La Serafina*. Asimismo, el hecho de que este tipo de escritos se caracterizaran por su no adscripción a un asunto concreto hacía que el género pudiera recrearse en abundantes digresiones. La carta literaria compartía con el ensayo esta interesante posibilidad. Por ello cuando se une a la novela no es difícil comprobar cómo el autor, por boca de sus personajes, se pierde en disquisiciones fuera de la línea principal del argumento. Es en realidad la «palabra», la «conversación», el motivo más importante de esta clase de escritos. En *La Serafina* el abundante número de digresiones se justifica de este modo por su naturaleza epistolar, al margen de que para entonces, todavía no estuviese elaborada la idea de la «unidad orgánica» de la novela del XIX y fuese este género, aún en el XVIII, una suerte de *totum revolutum*.

⁵ Cita según Versini, *op. cit.*, p. 48.

⁶ *Sobre la Retórica y las Bellas Letras*, *loc. cit.*, p. 281 del vol. III.

La novela epistolar tenía otra virtud esencial: su carácter «híbrido». Blair afirmaba en su *Retórica* que «ocupa un lugar medio entre las composiciones serias y las entretenidas»⁷. Este espacio estratégico en que se localizaba le permitía una distancia con los fines que perseguía la tragedia, con los de la epopeya, con los de la poesía cívica y con aquéllos que persiguió la comedia de magia, la letrilla, el sainete o los entremeses. Pero a la vez participaba del «decoro» y de la verosimilitud de los primeros, y de la «sátira» o de la «ingeniosidad» de los últimos. El ejemplo de *La Serafina*, situada en ambos lugares, es significativo, como el de Fielding para el caso de la novela inglesa.

Pero es en lo que llama Laurent Versini la «estética de lo discontinuo»⁸ donde hay que localizar a la novela epistolar. Este tipo de obras se caracteriza por el flujo de diferentes voces creando perspectivas en ocasiones antagónicas. De ahí surge el «conflicto» novelesco, pero también la visión múltiple de un mundo cambiante: el mismo mundo que comenzaba a ver el burgués en el XVIII. Es en esto sintomático el hecho de que la novela epistolar surja precisamente en coincidencia con la aparición de esta nueva clase social. A la vez, el conflicto de individuos y de sus puntos de vista retrata a la perfección la nueva realidad burguesa, el nuevo estilo de vida que surgió en el XVIII y que se apoyaba en la lucha de los individualismos mercantilistas, sociales o económicos.

Lo más característico, sin embargo, de este género es el hecho de que llegara a convertirse en vehículo privilegiado para la novela sentimental. Ésta se caracteriza por un poderoso subjetivismo, al igual que la correspondencia en cartas donde se ponían frente a frente un «yo» y un «tú». No es extraño que el XVIII por estas mismas razones viera desarrollarse la autobiografía con un vigor hasta entonces desconocido. La estética sensualista y el empirismo lockiano están hechos, y no conviene olvidar este dato, a medida del individualismo preconizado por el Siglo. Sin embargo, la técnica novelesca pronto procuró mezclar las voces que se cruzaban en una suerte de «polifonía» que Laurent Versini ve aparecer a partir de la *Nouvelle Héloïse* de Rousseau. Las obras entonces constituyen un conjunto de diálogos en perspectiva a los que el autor adapta deliberadamente su discurso. Esta profusión de opiniones, de puntos de vista, produjo el efecto buscado de la «autenticidad»

⁷ *Ibidem*, p. 280.

⁸ *Le roman épistolaire*, loc. cit., p. 262.

de lo que se contaba. El autor parecía quedar diluido de este modo, y los personajes tomaban por sí mismos un inusitado protagonismo dentro de la novela. Evidentemente, este tipo de obras polifónicas, buscando el juego del enfrentamiento de varias voces contrapuestas, ofrecían puntos de vista antagónicos sobre un mismo hecho, las verdades absolutas dejaban de serlo y podían relativizarse formando lo que Laurent Versini llama «verdad compuesta»:

«Permanance d'une esthétique du discontinu: mosaïque, polyptyque, du moins dans sa forme polyphonique, propose une vérité composite, multiple, une juxtaposition paratactique qui convient aussi bien à des générations éprises de «réalisme» qu'aux générations prises de doute»⁹.

De este modo, sobre la suma de varias subjetividades, quedaba un rastro de objetividad por parte del autor, el cual se ofrecía en la novela bajo la forma de un juego epistolar deliberadamente buscado.

Blair exigía a los escritos epistolares una naturalidad que huiera a la vez del estilo descuidado y excesivamente fácil y del sometido a estudio y a un excesivo celo artístico. Ataca las cartas de Plinio por «demasiado elegantes y finas», y alaba las de Cicerón por su «pureza y elegancia, aunque sin la menor afectación»¹⁰. Las de Pope le merecen su juicio más adverso:

«Las más censurables por su manera artificial son las del mismo Pope. En ellas hay visiblemente más estudio y menos naturalidad y sentimiento que en las de algunos de sus correspondientes»¹¹.

El mismo autor señalaba que «el estilo de las cartas no debe ser muy acepillado: basta que sea limpio y correcto»¹². No en vano, el estilo natural era uno de los primeros objetivos que buscaban los novelistas para sus escritos epistolares. El éxito de una obra dependía, pues, en gran medida de esta cualidad del estilo. Todavía Galdós en su *Estafeta romántica* hacía escribir a la pequeña Gracia con faltas de ortografía y defectos de dicción. En *La Serafina* Mor desatiende este aspecto. Ciertamente es, sin embargo, que

⁹ *Ibidem*, p. 262.

¹⁰ *Sobre la Retórica y las Bellas Letras*, loc. cit., p. 286.

¹¹ *Ibidem*, p. 287.

¹² *Ibidem*, p. 283.

el hecho de que fuera una novela monográfica le disculpaba. De todo ello se desprende el que —como afirmó Eugenio de Ochoa en su *Colección de cartas*— el «género epistolar constituye un ramo de literatura con sus condiciones y su código especial»¹³. Este autor sigue la tradicional distinción entre cartas «suasorias» y «disuasorias», de «pésame» y de «enhorabuena», «consolatorias» y de «recomendación» o «eucarísticas». Sin embargo señala que, a su juicio, sólo existen las «confidenciales» y las «eruditas escritas para publicarse»¹⁴.

Del mismo modo Cadalso en sus *Cartas marruecas* ofrecía una dura crítica sobre las primeras¹⁵. El peculiar código estilístico y estructura de la novela epistolar en el XVIII no surge dentro del ámbito de lo culto, de manera que pueda encontrar su apoyo en retóricas de autores clásicos; antes bien, nace de espaldas a ellos hasta el punto de que fue el tiempo quien fue creando un conjunto de elementos estructurales y compositivos que se consolidan hasta hoy en día.

Mor toma del *Werther* claras técnicas epistolares como, por ejemplo, la alternancia de cartas largas y cortas según el distinto ánimo del protagonista, la partición de cartas compuestas en diferentes momentos de un mismo día, y fundamentalmente la monofonía (esto es, no hay cruce de voces en las cartas, sino que sólo las escribe un único personaje), el monólogo y el protagonismo de la voz masculina.

La estructura de *La Serafina* es la de «cartas a un amigo», una clase especial que, al decir de Blair, terminó por convertirse en un simple marco que ocultaba en realidad la voz unívoca del narrador:

«Algunas llevan al frente el título de *Cartas a un amigo*, pero vemos que a pocos renglones se pierde de vista a éste, y el autor habla en realidad con el público»¹⁶.

¹³ *Epistolario español. Colección de cartas de españoles ilustres antiguos y modernos*, op. cit., p. 6.

¹⁴ *Ibidem*, p. 5.

¹⁵ Así señala en la «Carta LXXXIX» que «las cartas familiares que no tratan sino de la salud y negocios domésticos de amigos y conocidos son las composiciones más frías e insulsas del mundo. Debieran venderse impresas y tener los blancos necesarios para la firma y la fecha». *Cartas marruecas. Noches lúgubres*, edic. de Joaquín Arce, Madrid, Cátedra, 1979.

¹⁶ *Sobre la Retórica y las Bellas Letras*, op. cit., p. 281 del vol. III.

El caso de *La Serafina* es muy ilustrativo a este respecto. Mor no caracteriza en modo alguno a su protagonista, Eugenio: un perfecto desconocido hasta el punto de que aparece en la obra por puro imperativo del género. Desde este punto de vista, el carácter epistolar de la novela se justifica escasamente.

No se ha de olvidar el importante dato de la monofonía novelística de la obra. Según Laurent Versini, esta fórmula fue la predominante hasta 1750. A partir de entonces, y sobre todo tras la publicación de *La Nouvelle Héloïse*, prevalecerá la estructura polifónica en perjuicio de aquella otra:

En résumé, la formule monophonique, linéaire, qui est celle des débats de Richardson (*Pamela*) comme ceus de Crébillon (*Lettres de la Marquise*) domine jusque vers 1750 les échanges entre deux amants se multiplient, c'est le roman à deux voix; la polyphonie ne se généralisera qu'après *La Nouvelle Héloïse*, la pluralité des voix conservent à chacune d'entre elles le prestige de l'actualisation par la première personne, et d'une subjectivité remplacée dans une pluri-voire dans une intersubjectivité¹⁷.

La Serafina va de esta manera en contra de la tendencia de su época. La causa hemos de buscarla en el modelo de Goethe que seguía; pero sobre todo, y ello explica que tomara como espejo al *Werther*, la razón más importante se encuentra en la identificación de Alfonso y Mor, en el buscado autobiografismo que se encuentra en mayor o menor medida en todas las obras del escritor aragonés. Ello tiene como efecto más inmediato el importante protagonismo narrativo del propio autor —quien, no en vano, llega a llamar repetidamente a sus personajes «caracteres cómicos»—. La monofonía le permite asimismo el avance lineal en la trama y le libera de difíciles compromisos como la variación de registros lingüísticos o la caracterización más profunda de los personajes, esto último de considerable importancia en la polifónica. En *La Serafina* no hay lugar para la «verdad compuesta» de la que habla Versini. Por el contrario, la novela llega a llenarse de digresiones en las que Mor busca repetir incansable y machaconamente sus propios pensamientos sin que ninguna opinión de los personajes pueda empuñecerlos o contradecirlos. Consigue de esta forma

¹⁷ *Le roman épistolaire, loc. cit.*, p. 83.

una importante contundencia y en ningún momento hay atisbo alguno de contradicción en «su punto de vista».

La novela epistolar polifónica no perdía de vista la personalidad propia del corresponsal, y tampoco la del interlocutor. La carta, entonces, adoptaba un tono muy diferente en función de la persona a la que se dirigía. En *La Serafina* Eugenio es de algún modo la encarnación del público. Es aquél a quien Mor no deja de mirar en ningún momento. En este sentido, pocos autores se hallarán como el aragonés —por supuesto Torres Villarroel es uno de ellos— más preocupados por este aspecto. Tal circunstancia explica su elección del género sentimental para la obra, y ello explica también la titulación femenina (*La Serafina*) y la elección de la técnica epistolar.

La carta tenía, asimismo, una virtud fundamental cuando se llevaba a la novela: permitía que saliese a la luz una primera persona sobre la tercera de la narración, y de este modo se reducía la distancia del protagonista al lector. Ello posibilitaba de igual modo la aparición de un estilo más directo, poderosamente enfático, lleno de exclamaciones, dudas,... Se trata, en definitiva, de un estilo confesional, que encontramos también en *La Serafina*. En la novela de Mor, sabedor él mismo de la importancia del subgénero de las «cartas a un amigo», se hacen buenas las palabras de Blair al respecto:

«Pero con todo como las cartas de un amigo a otro son lo que más se acerca a la conversación, es de esperar que veamos más descubierto su carácter en ellas que en otras composiciones destinadas para el público. Nos complace-mos en contemplar al escritor en una situación desahogada, y que le permite dar rienda suelta a las efusiones de su corazón»¹⁸.

En *La Serafina* hay sin embargo dos tradiciones literarias que se funden sin que una prevalezca sobre la otra. Por una parte, en la novela está presente la impronta de la «carta crítica ilustrada», satírica, llena de ironía. Pero por otra parte, Mor fija su atención en las obras epistolares europeas. Es verdad que sólo he localizado dos novelas en cartas contemporáneas de *La Serafina*, *La filósofa por amor* de Tójar y *La Leandra* de Valladares. Pero salvada esta circunstancia, también es cierto que en obras como *La*

¹⁸ Sobre la *Retórica y las Bellas Letras*, loc. cit., p. 281 del vol. III.

Luciana de Antonio Farigola y Domínguez aparecían muchas cartas «fingidas», «anónimas», etc. En 1800 D.^a Rita Caveda y Solares saca a la luz unas *Cartas selectas de una señora a una sobrina suya, entresacadas de una obra inglesa impresa en Filadelfia*, traducidas según indica en el «Prólogo», de «un librito angloamericano que contiene una colección de cartas escogidas sobre varias materias oportunas e interesantes»¹⁹. Las traducciones de novelas en cartas europeas, mientras tanto, se sucedían a finales del XVIII y principios del XIX.

Esta línea sentimental de las epístolas, importada de Inglaterra y de Alemania y que en muchas ocasiones supuso un duro golpe a la tradición ilustrada del Siglo se adoptó en España fundiéndola con el criticismo más típico del XVIII. Pero *La Serafina* es quizás el caso más representativo. La «carta crítica» que encontramos en las *Cartas marruecas*, en las *Cartas político-económicas* de León de Arroyal o en *El Evangelio en triunfo o historia de un filósofo desengañado* de Pablo de Olavide es en la novela de Mor un modelo que no hay que perder nunca de vista. Este tipo de obra se apoyaba en la tradición de los «avisos», los «ocios» y los «diálogos» que como géneros menores fueron ampliamente cultivados en el Siglo de Oro. Tenían una importante cualidad: eran capaces de unir en un mismo discurso la sátira ligera, festiva en ocasiones, con los asuntos más serios. Nunca perdían de vista al lector y para ello desarrollaban curiosos juegos retóricos y solían esconder un jansenismo que rara vez se ocultaba y una actitud claramente crítica ante la sociedad de su tiempo. Un estimable heredero de esta tradición fue, indudablemente, Larra. No resulta extraño de este modo que «Fígaro» recurriese al procedimiento de las cartas ficticias en muchos de sus artículos. Pero en su caso ello le permitía una distancia crítica respecto al asunto que trataba, respecto a sus personajes e incluso respecto a sí mismo cuando se desdoblaba, gracias al uso de seudónimos, en sus *alter ego*: «Andrés Niporesas», «El Pobrecito Hablador», «Fígaro», etc. En la novela sentimental en cartas el autor buscaba con la polifonía deliberadamente esa distancia. Sin embargo en *La Serafina* podemos ver la lejanía que hay respecto a otras obras contemporáneas en cartas.

¹⁹ *Loc. cit.*, p. 5. Montesquieu advierte también en la «Introducción» a las *Cartas persas*: «He entresacado estas cartas por tantear si al público gustan, otras muchas me quedan entre mis papeles, y acaso las imprimiré más adelante, con la precisa condición de que no sepa nadie quién soy yo» (*loc. cit.*, p. 7).

La novela sentimental en epístolas poseía características estructurales que la definían frente a otros subgéneros. Especialmente significativo era el hecho de poseer una estructura fragmentaria. Ello permitió que Cadalso ofreciera en *El Correo de los Ciegos* sus *Cartas marruecas* en diferentes entregas. Igualmente, Richardson ofreció fragmentariamente algunas de sus obras. Al margen de este aspecto, este tipo de novelas se caracteriza por una yuxtaposición de elementos estructurales que planteaba la dificultad añadida de dar unidad al conjunto. Las fórmulas más habituales para vencer esta dificultad añadida consistieron en dar un mayor número de cartas al protagonista en su correspondencia o crear un conjunto de personajes secundarios que gravitaran alrededor de él. En *La Serafina* encontramos otras formas alternativas para lograr esta unidad. Así, por ejemplo, los personajes apenas aparecen caracterizados, lo que le permite centrarse casi exclusivamente en el protagonista Alfonso. Además, multiplica las digresiones dentro de la propia novela, los comentarios sobre muy diversos asuntos y las opiniones del autor. Un procedimiento habitual en la novela en cartas consistía en aprovechar cada unidad para tratar de un tema. Esto podemos verlo en las *Cartas marruecas* de Cadalso o en las *Cartas persas* de Montesquieu²⁰. Este carácter «cerrado» de cada unidad, que llegan a veces a formar verdaderos opúsculos perfectamente separables del resto del conjunto, puede observarse en algunas ocasiones en la novela de Mor. La carta 20, por ejemplo, se centra casi exclusivamente en una crítica del teatro y de la comedia nacionales; la 38 hace lo mismo con el género novelístico en su conjunto; la 40 con los médicos,... Ello suele suceder cuando Mor pierde de vista el carácter novelesco de su obra y toma técnicas más propias del ensayo con el que guarda *La Serafina* evidentes afinidades. El caso, tal vez, más extremo podemos hallarlo en los «sueños» satíricos de la novela, tan desgajados del hilo argumental del resto de la obra que Mor llega a ofrecer la última

²⁰ Acerca de las digresiones Montesquieu advierte en las *Cartas persas* que «por último en las novelas ordinarias, las digresiones sólo están permitidas cuando constituyen por sí mismas una nueva novela. No pueden introducirse razonamientos porque, al no haber sido concebido ninguno de los personajes para razonar, ello alteraría el proyecto y la naturaleza de la obra. Pero, en forma de cartas, en las que los actores no son elegidos y los temas de que tratan no dependen de ningún proyecto o plan preconcebido, el autor se permite la ventaja de poder añadir filosofía, política y moral a una novela, y de ligar el todo mediante una cadena secreta y, en cierto modo, desconocida» (*Ibidem*, pp. 3 y 4).

parte del segundo al final de la obra, junto con los poemas «para igualar los tomos» que sitúa en las páginas finales. No en vano, justo es decir que el propio Cadalso cerró su obra en cartas con un «sueño final» con parecida intencionalidad satírica.

Al margen de esto, el escrito en cartas se sirvió de la *variatio*, de la pluralidad de temas, de estilos, de voces, de formas narrativas (cuentecillos, anécdotas, incisos, etc.). En las *Cartas marruecas* abundan los pequeños «lances» o «novelas» como Gazel los denomina en una ocasión ²¹. En *La Serafina* se narran pequeños «cuentos» —como el autor los llama— en la carta 55, pequeñas aventuras autobiográficas y ciertos reposos o posadas en el hilo de la trama novelesca.

El escrito en cartas solía contener en su interior diferentes subgéneros: el viaje, la miscelánea, las «visitas» o paseos, la «escena» dramática cultivada luego a su imagen en el XIX, el «sueño» o la «mascarada». En las *Cartas marruecas* los viajes de Gazel por España le sirven a Cadalso para descubrir el carácter español y su variedad, buscando un deliberado contrapunto con los vicios de la Corte. En *La serafina* las estancias de Alfonso en Villamayor o Daroca le ofrecen la posibilidad de un tratamiento parecido del tema. En ambos casos la intercalación de episodios viajeros produce una fecunda alternancia de modos narrativos y descriptivos. Los «lances» o «novelas» que en la obra de Cadalso sirven para demostrar una «teoría», «regla» a modo de «prueba» ²², en los casos, por ejemplo de la aventura de la mujer viuda, en las tertulias a que asiste Gazel, etc., aparecen en la novela de Mor bajo la forma de «episodios heroicos», quizás autobiográficos, fundamentalmente. La «escena» dramatizada en las *Cartas marruecas* —en los tres «memoriales» de la LXIV— se encuentra en *La Serafina* en el episodio de Narcisa, pero también en los retratos campestres de las aldeas.

Coincide con la obra de Cadalso la novela de Mor en la común influencia cervantina respecto al juego con la estructura novelesca. En las *Cartas marruecas* se recurre a la técnica del manuscrito roto (carta LXXI), a la falsa autoría o a la multiplicación de puntos de vista. En *La Serafina* encontramos también una «autogénesis» —término que aplica Antonio Prieto para el diálogo huma-

²¹ «Carta VII», en *Cartas marruecas. Noches lúgubres*, loc. cit., edic. de Joaquín Arce.

²² *Ibidem*, «Carta VIII».

nista y que aparece con claridad en el *Diálogo de la Lengua* de Juan de Valdés²³. De este modo en la obra de Mor Eugenio asume al final de la obra la tarea de publicar las cartas y se convierte en una suerte de falso autor tópico²⁴.

El ensayo en cartas, en los años de Montesquieu y Cadalso, logró sin embargo adaptarse a la técnica novelesca de la progresión en el argumento. Ya hemos visto cómo el autor de las *Cartas marruecas* piensa que el éxito de su obra radica en que, sobre una estructura en apariencia caótica, hay un «principio, medio y fin». Y en las *Cartas marruecas* existe una *progresio* narrativa fácilmente observable. La carta se cierra de este modo con el procedimiento del «sueño», buscando algo común a muchas obras en cartas: el final «abierto». En *La Serafina* el cierre es más brusco. Mor parece negarse a una continuación de la novela bajo el esquema que lord Chesterfield desarrolló en las *Cartas a su hijo* y que abría camino a la novela pedagógica. Además, tal vez bajo el lema *sic veris falsa remiscet* que encabeza la novela se encuentra la clave de este asunto. Tal vez Mor se vio en la misma situación cervantina de concluir la novela sin dejar la posibilidad de continuarla a ningún apócrifo. Hay de este modo una probable correspondencia entre la muerte «certificada» de Don Quijote y las últimas palabras de Eugenio.

Sin embargo, el ensayo epistolar tenía algunas peculiaridades que faltan en *La Serafina*. La técnica que en mayor medida desarrolla Cadalso es la *variatio*. Éste alterna arbitrariamente las cartas de los tres corresponsales (Nuño, Gazel y Ben-Beley), los temas, los sistemas narrativos, etc. Con ello busca retratar el ondulante movimiento de la realidad, mundo oscilatorio y sin un aparente sistema. Por ello Nuño advierte a Gazel que, cuando vio «el ningún método que el mundo guarda en sus cosas, no me pareció digno de que estudiase el de escribirlas»²⁵.

²³ Véase «La prosa en el Siglo XVI», en *Historia de la literatura española*, dirigida por J. M.^a Díaz Borque, Madrid, Taurus, 1980, pp. 75-79.

²⁴ «Con efecto, a mí se me debe la diligencia en publicar estas cartas, recabando antes el beneplácito del autor, cuyo desahogo y bienestar pudieran padecer notable quebranto, con la importunidad indiscreta de algunos curiosos, a no haber puesto de antemano tanto esmero en resguardar, con un vallado incontrastable, el sombrío recinto de su retirada y pacífica existencia» (*La Serafina*, p. 202).

²⁵ *Cartas marruecas. Noches lúgubres*, edic. de Joaquín Arce, loc. cit., p. 79.